

снялся в немецкой каске времен Первой мировой войны и тельняшке), дает возможность предположить, что эстетическая позиция тут является, скорее, поводом, чем причиной терминологического спора. Необходимо учитывать и то, что автор переводит достаточно популярные у среднестатистического зрителя жанры – боевики, триллеры, фантастику, комедии, полнометражные мультфильмы и сам признается, что некоторые другие жанры ему недоступны («Шекспира переводить не способен – ни познаний соответствующих, ни требуемых умений нет» [1]). Следовательно, проблема жанрового самоопределения для Д. Goblina Пучкова является своеобразным рекламным ходом, подводящим зрителей (читателей) к однозначному выводу о том, что фильмы необходимо смотреть именно в «правильном переводе».

1. URL: <http://oper.ru/torture/print.php?t=1045689061>

Т. А. Снигирева, А. В. Подчиненов
г. Екатеринбург

Номинации «черновикового художественного сознания» в современной литературе*

В современной текущей литературе наблюдается откровенная авторская «вольность» при жанровой номинации произведений (текстов, как сейчас порой предпочитают говорить даже сами писатели). Это влечет за собой неопределенность научной интерпретации и читательской рецепции. Одна из причин – размытость границ между документально зафиксированным фактом и его художественным осмыслением в современной беллетристике. Весьма явно суть проблемы обнаруживает себя на материале малой прозы, опубликованной в российской журнальной периодике за 2007 год. В данной статье предпринята попытка выделить основные аспекты возможностей и ограничений эстетической результативности синтеза литературы *fiction* и *non fiction*, приводящих к повы-

* Работа выполнена в рамках комплексного интеграционного проекта УрО–СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и религиозный аспекты)».

© Снигирева Т. А., 2009

© Подчиненов А. В., 2009

шенной субъективности, вплоть до метафоричности жанровых определений, что является своеобразным знаком уровня письма, характерного для нынешнего состояния прозаической малой формы.

Нам уже доводилось писать о процессе художественной легитимизации маргинального жанра записных книжек в литературе последней трети XX века, ощущаемого в XIX веке в качестве документального и подсобного [1, с. 215–221]. Формально писатели и XIX, и XX веков обозначают свои записи «для себя» весьма традиционно: записная книжка, рабочая тетрадь, дневник. «Смута» возникает со стороны исследователей при попытке жанровой характеристики и фиксации результатов «черновикового художественного сознания» [2]. Так, например, отсутствие оформления записных книжек как целого, фрагментарность, эпизодичность, временная дискретность, смысловая пестрота, совмещение в пространстве текста бытовой личности и авторской, «эстетическая непричесанность», несовпадение авторского целеполагания (чаще всего нежелание публиковать) и читательского восприятия опубликованного как текста, завершённого самой жизнью, обуславливает метафоричность и оценочность в номинации жанра, самое «спокойное» из которых – «творческая лаборатория».

В литературоведческих работах можно встретить различные определения записных книжек и тетрадей: у Достоевского – «творческие рукописи», «творческие дневники», «дневник для себя», «летопись духовной жизни», «ценный материал»; у Чехова – «бессмертные черновики», «черновой жанр», «книжка эмбрионов», «черновик черновика», «идеографические знаки», «драгоценное свидетельство... духовной жизни», «загадочная книга», «поэтическое хозяйство», «тихая книга», «редкостный жанр»; у Хлебникова – «поэтическая обсерватория»; у Ахматовой – «листки из дневника», «новеллы», «бесценный материал»; у Твардовского – «автобиографическое повествование», «последняя книга художника», «литературная хроника», «сплав дневника и тетрадей», «история великой души»; у Платонова – «плод независимого философствования»; у Ерофеева – «малый миф»; у Довлатова – «книга небывалого жанра», жизнь, превращённая в «соло на ундервуде» и проч.

Однако современная литературная ситуация, отражённая в публикациях «толстых» журналов, свидетельствует о смене номинационных парадигм: «смута» исследовательских поисков переросла в авторские инновации. Приведем только несколько случайных, на первый взгляд, примеров писательских жанровых номинаций малой прозы: «рассказики»,

«виньетки», «дембельский альбом», «записки из бутылки», «миниатюры», «короткие рассказы из жизни», «из записей», «книга левой руки», «венки новелл», «парадоксы». Редакторская (то есть профессионально филологическая) стратегия обнаруживает себя в допуске того или иного текста в два традиционных для российского «толстого» журнала раздела: проза или публицистика. В некоторых журналах публицистическая часть стала называться «без вымысла» или «*non-fiction*», причем критерий отнесения произведения (порой хочется сказать «текстового материала») в тот или иной раздел весьма относителен. Таким образом, современный журнальный опыт свидетельствует о своеобразном смешении «художественного» и «документального» в эпоху эстетической исчерпанности постмодернистской литературы. В XIX веке эстетический критерий документального и художественного был четким: документальное, литературно не обработанное, «черновиковое» считалось эстетически ущербным, не достойным художественного произведения. Ф. М. Достоевский в знаменитой статье 1861 года «Г-н -бов и вопрос об искусстве», сочувственно встреченной многими критиками, писал: «А так как произведение нехудожественное никогда и ни под каким видом не достигает цели; мало того: более вредит делу, чем приносит пользы, то, стало быть, утилитаристы, не признавая художественности, сами же более всех вредят делу, а следственно, идут прямо против самих себя, потому что они ищут не вреда, а пользы» [3, т. 18, с. 79]. Еще раньше, давая показания следственной комиссии по делу петрашевцев, М. М. Достоевский, всегда разделявший мнения своего младшего брата, писал о том, что искусство не должно «в художественных образах воспроизводить действительную жизнь так, как она есть. Иначе это будут не произведения искусства, а вялые диссертации на заданную тему» [Там же, с. 263].

В XX веке было осуществлено несколько «наступлений» документального на художественное, и причины этой «атаки», как и результаты, были абсолютны различны. Так, идеологический дискурс соцреализма предполагал «правдивое изображение жизни в ее революционном развитии», которое, как известно, завершалось художественным мифотворчеством. В этом механизме открытая, нарочитая установка не только на «то, как было в действительности», но и на документ, подтверждающий реальность событий, была важнейшей частью художественной стратегии, о чем свидетельствуют такие канонические жанры соцреализма, как производственный роман и роман воспитания 1930-х годов. Именно рядоположение фактов и подбор документов создавали концепцию, в основе своей мифологизирующую реальность, изображающую еди-

ничное и исключительное в качестве типического. В философии и эстетике постмодернизма *non fiction* не столько противопоставляется, но подменяет собой *fiction*, что является косвенным результатом стратегии подмены произведения текстом, в рамках которой человек творящий заменяется человеком записывающим, человек пишущий – человеком фиксирующим. Фиксация «чернового и/или черновикового сознания» не становится приемом, как, скажем, в «Записных книжках» Вен. Ерофеева или С. Довлатова. Это – онтология постмодернистского текста в его сегодняшнем состоянии.

Симптоматично, что современная филология, рассматривая литературные явления, носящие маргинальный характер, все реже ставит вопрос о художественном статусе того или иного текста, равно как и вопрос о критериях, разграничивающих эстетически значимое и эстетически несостоятельное, что, например, характерно для информационно насыщенной, концептуально структурированной работы М. Михеева «Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX)». Размышляя о жанре литературного дневника, автор предлагает свою, разветвленную, сделанную по разным основаниям, в том числе и по типу отношения к реальности, классификацию писателей: «...на тех, кто пишет прежде всего о том, что действительно было (д), и тех кто доверяется фантазии, преимущественно выдумывает... (ф)... Последних авторов можно отнести к создателям *fiction*» [4, с. 206]. Классическая триада «реальность – литература – реальность» в данном случае уходит из филологической рефлексии, а вместе с ней и понятийный аппарат, связанный с категорией «художественный мир».

Между тем, категория «художественный мир» так же, как и система понятий, связанных с категорией жанра, может обнаружить смысло-содержательную ограниченность художественной значимости и эстетической оправданности перевода документа жизни в явление искусства. Перечисляя функции дневника (культурная память, завещание, релаксационно-терапевтическая, аутокогнитивная, и/или социализационная, культурно-игровая, квазидialogовая, гигиеническая), М. Михеев в ряду и рядом называет литературно-творческую, считая, что «так или иначе, всякий автор дневника неизбежно становится – хочет он этого или нет – своего рода сочинителем» [4, с. 16]. Таким образом, фактически любая «документация своей идентичности» (А. Эткинд) может претендовать на общественную и (что подразумевается) художественную статусность.

Слово, как известно, обладает способностью «проговариваться». Леонид Костюков в предуведомлении «От автора» к тексту, имеющему авторский жанровый подзаголовок «Триптих» и названному «Мало кто

оттуда выйдет», признается: «В последнее время я не сумел довести до конца довольно много прозаических начинаний. Возникло впечатление кризиса апробированных систем, тоска по чему-то новому, другому письму, другому способу диалога с читателем. Вряд ли мне удалось с первой попытки создать это новое, но, может быть, получилось выразить тоску» [5, с. 125]. После вербализации личностной установки становится очевидным, что заявленная автором жанрово-композиционная номинация – триптих – по определению не может быть реализована, текст будет разворачиваться (и разворачивается) как воплощение одной эмоции путем ее фрагментарной фиксации, в то время как принцип триптиха, так или иначе, предполагает наличие классического принципа сюжетно-композиционного построения: «тезис – антитезис – синтез». Называя свои опыты «Миниатюрами», Галина Жданова обнаруживает, кроме фрагментарности, еще одну, фактически обязательную черту современной малой прозы: преимущественное повествование от первого лица и постоянную, осуществляемую в процессе «документальных» свидетельств своего состояния попытку описания самого процесса письма (творчества): «Фразы набрасывались друг на друга, как волны. Каждой хотелось первой дотронуться до тела и проверить его на прочность. Чтобы не упасть и не захлебнуться, я быстро записываю их, и они успокаиваются» [6, с. 133]. Пермская писательница Нина Горланова, постоянный автор журнала «Урал», в течение нескольких последних лет публикует прозу, называемую с едва заметными жанровыми вариациями: «Всякое – разное. Из дневника писателя», «Короткие рассказы из жизни» или «Бр-тр. Из записей 2006 года». Для записей Н. Горлановой, всегда публикуемых журналом в разделе прозы, характерна непринужденная естественность повествования и установка на максимальную достоверность описания, рассчитанную на эффект узнавания читателем «своего» (мыслей, чувств, мелочей быта) в потоке повседневно. Эта проза – весьма показательный пример той границы, что возникает между документацией приватной жизни и частных фактов ее, которая может стать, а может и не стать явлением художественного порядка. Н. Горланова порой дает названия своим записям, тем самым оформляя их как художественно значимый и целостный фрагмент: «Сосед и сказки», «Мы все хорошие?», «Похмелье», «У Иверской», «Язвы эпиграмм», «Молитва моего внука (5 лет)». С точки зрения микрожанров, составляющих «записи», это чаще всего сценка, рассказ, зарисовка, скетч, афоризм. Порой повествование идет сплошным текстом, фрагменты отделены друг от друга пробелами, словно и не претендуя на литературную значимость: это всего лишь «бр-тр», даже не

дневник (даты то есть, то их нет), но реестр душевных и физических состояний. Однако и факт публикации «записей», и объяснение особенностей своего творческого отношения к реальности свидетельствуют о том, что сама писательница склонна осмыслять «Бр-тр» как литературное произведение: «Позвонила Марина Абашева. Ее аспирантка принесла главу по черновикам моим. – Так ты по десять раз переписываешь! А мы думали, что все из жизни» [7, с. 151]. И все же победа документального свидетельства над художественным миромоделированием проявляет себя на разных уровнях. Авторская личность, автобиографическая героиня «Бр-тр» открыто (и не в художественно игровом пространстве) совпадает с нарратором. Это – писательница, художница, живущая в Перми в коммунальной квартире, квартире, которая долгое время из-за соседа, скандалиста и пьяницы, является пространством повышенного напряжения и опасности. Подробно описан близкий круг автора. Муж – Слава Букур, с которым иногда публикуют совместные работы, внуки, приходящие в гости. Обозначен и свой литературный круг: Наташа Горбаневская, Сережа Костырко, Юра Фрейдин. Для текста в высшей степени присуща густота бытовых проблем (главным образом, безденежье и болезни), фиксируемая постоянно и подробно: «Сняла со сберкнижки последние 60 рублей, но не удержалась и купила за 10 рублей “Независимую” с нашей сказкой “Параллели”». Еще месяц назад она стоила 8 р.» [7]; «2 мая. Господи, помоги мне! Вчера я начала пить антибиотики (сумамед). Почки совсем сдают... Спаси меня, Господи!!!!!!!!!!!! Слава еще лег в больницу, а я одна не могу – в депрессию так и сносит, но пью в большом кол-ве фламин и держусь» [Там же]. В данном случае опасность превращения письма в «долитературную» (Р. Барт) реальность намечается, но во многих публикациях текущей журнальной периодики она очевидна.

Специфика современной авторской жанровой номинации в области малой прозы напрямую связана с ее структурно-содержательными особенностями, прежде всего, с характером соотношения фрагмент/целое и, как следствие, – типом графико-текстовой тактики литературы, создаваемой на границе «выдуманности» и «невыдуманности». Фрагментарность является безусловной эстетической нормой литературы потока сознания и литературы постмодернистского толка, но при том условии, что «соединение заведомо разнородных, нестыкуемых фрагментов провоцирует на то, чтобы прозреваемое целое виделось не как поток жизни, а как нечто многомерное, как несколько сюжетов, развивающихся в одно и то же время» [8, с. 244]. Фрагмент даст возможность «прозреть» целое, если он будет «отличаться концентрированной образностью» [Там же]. Между

тем, «сплошной» просмотр основных «толстых» российских журналов за 2007 год дает весьма симптоматичную картину: поэтика фрагмента, во-первых, связана с поэтикой черновика, во-вторых, являет собой «черновое сознание», но не всегда становится проекцией «черновикового художественного сознания». Характерен эпиграф Игоря Алексеева к его прозе «Как умирают слоны. Записки из бутылки», который можно поставить почти ко всем текстам, названным в нашей работе: «Я буду соображать до конца. И писать записки. И заталкивать их в бутылки. И бросать в море» [9, с. 119]. Жанровые этикетки на бутылках, бросаемых в море читательского восприятия, разнообразны только на первый взгляд. В сущности, их можно сгруппировать в три основных типа. Во-первых, это жанровые номинации словарно-справочного варианта. Например: Александр Балод, «Иронический словарь «Empire V». Или: в журнале «Урал», посвященном художникам-авангардистам, помещены тексты, жанрово номинированные следующим образом: «Терминариум – словник», «Рукописный журнал Экспериментальной художественной выставки на Сакко и Ванцетти, 23 (1982)», содержащий раздел «График популярности за текущую неделю». Традиции, как и причины (попытка внешней систематики разрозненных фрагментов), лежат на поверхности. Не случаен эпиграф из «Автобиографии» М. Павича, взятый Максимом Крокгаузом к тексту «Лексикографический невроз, или Словарь как способ поговорить»: «Я написал первый роман в виде словаря, второй в виде кроссворда, третий в виде клепсидры и четвертый как пособие по гаданию на картах таро. Пятый был астрологическим справочником для непосвященных» [10, с. 150]. Во-вторых, это номинации метафорического, игрового характера, в которых обозначения жанра порой входят в само название текста: Александр Жолковский, «Хорошо! Виньетки»; А. Битов, «От свиньи до свиньи, или О занятии не своим делом (Отчет к собственному юбилею)», «Апология Моськи, или О критериях и масштабах (Речь, не произнесенная на открытии Международной конференции, посвященной 500-летию рода Достоевских)»; Юрий Буйда, «Книга левой руки»; Катя Рубина, «Рассказики»; Людмила Петрушевская, «Парадоски»; Галина Жданова, «Миниатюры»; Ксения Голубович, «Роза и остальные. Маленькая трагедия»; Давид Лившиц, «Утешительный приз для аутсайдеров. Буколика». Наконец, третий, доминантный вариант – жанровые номинации, прямо нацеливающие на тип мышления фрагментом. Специфику этих названий можно назвать поэтикой «из»: Борис Гайдук, «Макароны по-францискански. Из “Книги о еде”»; Игорь Алексеев, «Как умирают слоны. Записки из бутылки»; Дмитрий Бавильский, «Курс молодого бойца. Из цикла

“Праздные люди”»; Олег Лекманов, «Из дембельского альбома»; Андрей Битов, «Из цикла “Обнуление времени”»; Леонид Зорин, «Письма из Петербурга. Эпистолярные монологи»; Галина Вайгер, «Музыка земли. Из венка новелл “Песня странника”»; Дмитрий Каролис, «Частная жизнь начала века. Из дневников и путевых тетрадей. 2001–2004 годы. Хроники»; В. Николаев, «Вся власть – приматам! Байки, высосанные из пальца»; Зоя Богуславская, «Действующие лица: 1990–2000-е. Из цикла “Невымышленные рассказы”»; Нина Горланова, «Короткие рассказы из жизни», «Всякое – разное», «Из дневника писателя», «Из записей 2006 года»; Евгений Арбенов, «Из интимного дневника».

Обращает на себя внимание излишняя «одетость», избыточная «упакованность» («*over dress*») современной малой прозы. Вычурность жанровой номинации сочетается и подкрепляется игрой не просто с формой, но и с техникой оснащения внешней конструкции текста. Ведется активная игра с эпиграфами, абзацами, шрифтами (подчеркивание, курсив, выделение и т. д. и т. п.), датировками, посвящениями, заголовками и подзаголовками, вплоть до тавтологии и плеоназма: «письма – эпистолярные монологи». Избыточность оформления становится принципом подачи текста и знаком, скорее всего, бессознательного стремления компенсировать определенную смысловую недостаточность. В такой ситуации не может не возникнуть проблема рецепционно-прагматического характера, долженствующая осмыслить причины не только активного создания, но и тотальной публикации текстов «чернового сознания» и текстов «нулевой степени письма» (Р. Барт) в современных изданиях. Некоторые из них лежат на поверхности. Прежде всего, это кризис, в котором находится отечественный «толстый» журнал, бывший основным элементом отечественного литературного процесса на протяжении двух веков. Ныне писатели предпочитают сразу же публиковать книгу. В журнал автор с именем нередко относит «остатки», которые не стесняется публиковать, поскольку у него есть свой читатель, интересующийся всем, «вышедшим из-под его пера». Молодым авторам проще дебютировать малой прозой, и это уже вариант «пробы пера», осуществляемой в «миниатюрах» и «рассказиках». Однако именно малые жанры свидетельствуют о том, что в современной литературе грань документального и художественного не только сдвинулась в сторону свидетельства жизни, а не искусства, но и перешла эту грань. Для доказательства позволим себе две цитаты из текстов, опубликованных в разных журналах, первая цитата – в прозаическом, вторая – в публицистическом разделе:

6 июля 1977 года. Среда. / Подъем – 6:30. Отвел Таню в детсад – 7:35 – 8:10. / Редакция «Урала» – 9:00. Людмила Витязева вычитывает корректуру. Пришел Вадим Кузьмич – 9:25. / Ехал до Ревды с Олегом Капорейко, Маргаритой Гордеевой (синий «Москвич» 81–16, водителем Саша) 10:00 – 11:00. / Олег фотографировал памятник героям гражданской войны на кладбище и памятник в городе. / На обратном пути заехали в Дегтярск. Мама Олега угостила садовой земляникой и напитком с калиной. / Редакция «Урала» – 14:00. Сильный ливень с грозой 15:00 – 16:00. / Из редакции домой – 17:30. Чистил ковры пылесосом. Мама сварила щи с курицей и свежей капустой [11];

11 июля 2001 года. Зеленогорск... Прекрасные салаты в этом году уродились – Ольга сажает [12].

Отдать страницы «толстого» журнала текстам такого характера и качества еще несколько лет тому назад было невозможно.

Итак, анализ состояния малой прозы эпохи «излета» постмодернистского художественного мышления обнаруживает принципиальное различие эстетического критерия документально-необработанного и художественно-завершенного в классических и неклассических историко-литературных системах; показывает сложность фиксации органики и/или механистичности перевода/неперевода документа жизни в явление искусства, а также соотношения фрагмента и целого, актуализирует проблему графико-текстовой тактики литературы, создаваемой на границе «выдуманности» и «невыдуманности»; заставляет активнее подключать рецептивно-прагматический аспект исследования, вплотную подводящий к осмыслению причин написания и тотальной публикации текстов «черновикового художественного сознания» и «нулевой степени письма».

-
1. *Снигирева Т. А., Подчиненов А. В.* Жанровая структура записных книжек русских писателей // Пушкин. чтения – 2007 : материалы XII междунар. науч. конф. СПб., 2007.
 2. *Рудзиевская С.* Дневник писателя в контексте культуры XX века // Филол. науки. 2002. № 2.
 3. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990.
 4. *Михеев М.* Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX). М., 2007.
 5. *Костюков Л.* Мало кто оттуда выйдет : триптих // Знамя. 2007. № 7.
 6. *Жданова Г.* Миниатюры // Нева. 2007. № 5.
 7. *Горланова Н.* Бр-тр: Из записей 2006 года // Урал. 2008. № 1.
 8. *Горалик Л.* Собранные листья // НЛЮ. 2000. № 2 (54).
 9. *Алексеев И.* Как умирают слоны. Записки из бутылки // Новый мир. 2007. № 5.

10. *Крокгауз М.* Лексикографический невроз, или Словарь как способ поговорить // Новый мир. 2007. № 6.
11. *Арбениев Е.* Из дневника // Урал. 2008. № 1.
12. *Каролис Д.* Частная жизнь начала века: Из дневников и путевых тетрадей. 2001–2004 годы : хроники // Нева. 2007. № 11.
13. *Достоевский Ф. М.* Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 1.